

El mundo de la antigua lírica popular hispánica^(*)

Por Rafael Lapesa

Rafael Lapesa (Valencia, 1908) ha sido catedrático de instituto de Lengua y Literatura y de Historia del Español en la Universidad Complutense Académico desde 1947, en la actualidad es director de la Real Academia Española. Entre sus obras destacan. Historia de la Lengua Española, De la Edad Media a nuestros días y Garcilaso: estudios completos.

V eintitrés años llevaba don Ramón Menéndez Pidal dando a conocer la existencia de una épica autóctona y tradicional castellana cuando en 1919 inauguró el curso del Ateneo madrileño disertando sobre «La primitiva poesía lírica española». Aquella conferencia fue una nueva revelación: descubrió otro tesoro poético, también castellano y tradicional, consistente en poemas anónimos sumamente breves destinados a servir de cabeza o estribillo a canciones que los glosaban, repitiéndolos enteros o en parte al final de cada estrofa; cancioncillas que hablaban de un vivir primario, sencillo y fundamental, auroral y eterno: naturaleza, amor, pastoreo, labranza y montería, encuentros de viajeros y serranas, fiestas y romerías. Tales estribillos y sus glosas formaban parte de la poesía que el Marqués de Santillana estimaba de «ínfimo grado», hecha «syn ningund orden, regla nin cuento», a diferencia de la cortesana, sometida a preceptiva rigurosa; eran, según él, cantares que, junto con los romances, alegraban a las gentes «de baxa e servil condición». Sin embargo, el gran señor no era ajeno al atractivo de aquella lírica desdeñada: en ella se había inspirado para labrar sus refinadas serranillas; y él mismo (si

es cierta la atribución no controvertida hasta mediar nuestro siglo) o un trovador más joven, Suero de Ribera (según tesis respetable), acudieron a estribillos de tradición popular para cifrar en ellos los sentimientos de tres gentiles damas que dialogan cantando de amores, y la decepción del autor que las ha escuchado escondiéndose tras los arbustos del vergel:

Aguardan a mí:
nunca tales guardas vi.

La niña que amores ha,
sola ¿cómo dormirá?

Dexalde al villano, y pene;
véngume Dios de ele.

Sospirando yva la niña
y non por mí,
que yo bien ge lo entendí.

Al llamado «villancico» del Marqués o de Suero de Ribera siguieron algunas composiciones que en la segunda mitad del siglo XV fueron recogidas por cancioneros áulicos y que también están inspiradas en la lírica tradicional anónima. Pero el acceso de ésta a los ambientes señoriales no se consumó hasta la época de los Reyes Católicos: el Cancionero musical de Palacio reunido entonces prueba que damas y galanes se deleitaban aplicando exquisitos artificios polifónicos a una producción lírica que parecía haber nacido espontáneamente de entre los trigos, como Lope de Vega había de decir de los romances un siglo más tarde. Las auras del Renacimiento les hacían sentirla como obra de la Naturaleza todoparidora, y se les ofrecía tan perfecta en su

simplicidad como las flores silvestres. Tras el Cancionero musical de Palacio registraron abundantes muestras de lírica tradicional otros cancioneros cortesanos y pliegos sueltos de difusión popular, acompañándolas muchas veces por glosas debidas a poetas de diverso nivel. El aprovechamiento de este caudal poético se acrecienta a lo largo de todo el siglo XVI y continúa en el XVII: líricos, novelistas y dramaturgos —algunos tan eximios como Gil Vicente, Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Tirso de Molina, Quevedo y Calderón— intercalan, retocan, refunden e imitan cantares de la herencia tradicional. Igual entusiasmo habían de sentir por ella los poetas de nuestro siglo.

* * *

Y no les faltaba razón: dos o tres versos leves bastaban a estas cancioncillas para captar la belleza y la gracia de un paisaje («Alta estaba la peña, / nace la malva en ella»); el reflejo del sol en el agua del hontanar («Hilo de oro mana / la fontana: / hilo de oro mana»); el espejo de las olas («Las ondas de la mar / ¡quán menudicas van!»); las lluvias y soles de la primavera abriñena («Llueve, llueve, llueve, / palomica verde; / escampa, escampa, escampa, / palomica blanca»); la alegría del florido mayo («Entra mayo y sale abril; / ¡tan garridico lo vi venir!»). Con igual abstención de recursos ornamentales se cantaban los gozos y las cuitas del amor, las de la soltera a su pesar, las diabluras del viento con las ropas de Marilyn Monroe de entonces, y tantos y tantos aspectos del vivir diario y su entorno:

En la fuente del rosel
lavan la niña y el donzel.
En la fuente de agua clara
con sus manos lavan la cara,
él a ella y ella a él...

No me llamen flor de las flores,
llamadme castillo de dolores.

¿Con qué la lavaré
la flor de la mi cara?
¿Con qué la lavaré,
que bivo mal penada?

Lávanse las casadas
con agua de limones;
lávome yo, cuitada,
con penas y dolores.

Levantóse un viento
que de la mar salía,
y alçóme las faldas
de la mi camisa.

La caza de altanería suministraba frecuentes metáforas y alegorías referentes al requerimiento y conquista amorosos («Halcón que se atreve / con garça guerrera, / peligros espera»); pero a veces no eran la garza ni el pico del halcón, sino la flecha de un ballestero, la que se clavaba en la presa voladora, así ocurre en un bellissimo villancico cuyas variantes piden atención. La versión más antigua es la recogida por Gil Vicente en su *Auto de Inês Pereira* (1523), según el pliego suelto sin fecha conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid:

Mal ferida va la garça
enamorada;
sola va, y gritos dava.
A las orillas de un río
la garça tenía el nido;
ballestero la ha herido
en el alma.
Sola va, y gritos dava.

La *Copilaçam* vicentina póstuma (1562) sustituye el presente «va» por el imperfecto «yva», evocador de un pasado ilusorio, y suprime la glosa. Desaparecen, pues, la mención del ballestero y la del alma de la garza, con lo que se desdibuja la posible alusión a una mujer. El poema queda reducido a lo esencial, sin anécdota: el ave está malherida, enamorada y sola, y grita en su desamparo. No importa ya que represente metafóricamente a una mujer o directamente a una garza: se ha convertido en obsesivo símbolo del amor que lleva a la muerte. La versión que ofrece Diego Pisador en su *Libro de Música de vihuela* (1552) coincide con la de la *Copilaçam* en eliminar lo anecdótico, pues suprime los tres últimos versos de la glosa; pero también omite el pie quebrado «enamorada», indispen-

sable para el valor simbólico, y altera el orden de los versos restantes mezclando los de la cabeza con los de la glosa, en los que introduce, sin embargo, variantes preferibles. Con ellas, con la cabeza de la *Copilaçam* y con el orden de la glosa según el pliego suelto, Dámaso Alonso estableció así el texto crítico:

Malferida iba la garza
 enamorada:
 sola va y gritos daba.
Donde la garza hace su nido,
 ribericas de aquel río,
 sola va y gritos daba.

La versión restaurada mejora la del pliego suelto con el «yva» de la *Copilaçam* y tomando de Pisador el verso «ribericas de aquel río», que visualiza el río —ya no es «un río» cualquiera— a cuyas «ribericas» acogedoras se dirige el ave para morir. La reiteración de «sola va y gritos daba» refuerza la intensidad del lirismo. Es un texto crítico perfecto, en el doble sentido de la excelencia y de la obra completa, donde nada es inútil y nada falta. Pero también el escueto tríptico de la *Copilaçam* es perfecto y se basta a sí mismo; aislado y sin repetición, aumenta el eco misterioso de los gritos que la garza profiere volando solitaria hacia la muerte en tiempo impreciso y sin lugar determinado:

Mal ferida yva la garça
 enamorada;
 sola va y gritos dava.

El podador del villancico en la *Copilaçam*, fuese o no Gil Vicente, obró como los cantores de romances que se deshicieron de las peripecias del Infante Arnaldos y así apresaron la fantasía de sus oyentes con la canción prodigiosa del marinero, reservada para quien se embarcara con él en un periplo sin rumbo conocido. Uno y otros descubrieron que las melodías nunca oídas son más dulces que las escuchadas, como había de decir Keats ante los músicos esculpidos en el mármol de una urna griega. Abrieron ventanas al misterio, al sentimiento de lo inefable; acertaron a ser eloquentes insinuando lo que callaban, diciendo solamente lo preciso para que entrase en jue-

go la imaginación del lector u oyente. Veámoslo también en otro de los muchos cantares tradicionales inspirados en la vinculación que hermana al amor y la muerte («Fratelli a un tempo stesso Amore e Morte / ingenerò la sorte», en versos de Leopardi tan recordados por nuestro don Miguel de Unamuno):

Dentro en el vergel
 moriré;
 dentro en el rosál
 matarm'an.
Yo m'iva, mi madre,
 las rosas coger;
 hallé mis amores
 dentro en el vergel.
Dentro en el vergel
 moriré;
 Dentro del rosál
 matarm'an.

¿Por qué tiene la joven enamorada esta certeza de encontrar la muerte en el mismo huerto donde encontró al amado? ¿A qué obedece su presentimiento fatídico? ¿Lo causan angustias de conflicto interior como las que Melibea confiesa a Celestina? Nada nos dice el cantar: nos inquieta con enigmas que no formula. Sugiere, insinúa: en ello consiste en gran parte el encanto de esta lírica tan leve y tan honda, tan sencilla y tan certera. La poesía culta desarrolla y elabora los temas, describiendo puntualmente lo que perciben los sentidos o lo que halaga, atormenta, serena o exalta el alma; la lírica tradicional prefiere la mención ingenua y escueta. Garcilaso sigue morosamente, con orden perfecto, la progresiva acción del viento sobre la rubia cabellera y el cuello de una belleza juvenil:

... el cabello, que en la vena
 del oro se escogió, con vuelo presto
 por el hermoso cuello alto, enhiesto,
 el viento mueve, esparce y desordena...

Un estribillo tradicional que corría de boca en boca en los siglos XVI y XVII se contentaba con decir:

Estos mis cabellos, madre,
 dos a dos se los lleva el aire.

Otro paralelo significativo: Góngora, al celebrar los «frescos airezillos / de la primavera» y la sombra que en el estío dan los álamos, precisa con metáforas consagradas el color alterno que, al moverse las hojas, presentan su haz y su envés:

Álamos crecidos
de hojas inciertas,
medias de esmeraldas
y de plata medias,

mientras el distico tradicional recogido por los músicos Juan Vásquez y Miguel de Fuenllana sólo habla de la contemplación gozosa de la arboleda brizada por el viento:

De los álamos vengo, madre,
de ver cómo los menea el aire.

Pero estos cantarcillos, ¿no dicen mucho más de lo que literalmente dicen?

* * *

Con la valoración de esta lírica primitiva por Menéndez Pidal culminaba el interés posromántico hacia lo popular. El mismo año de su conferencia en el Ateneo aparecía el primer tomo del *Cancionero musical popular*, de Pedrell (1919-1922). En el ambiente de la Institución Libre de Enseñanza, del Instituto Escuela y de la Residencia de Estudiantes, la canción tradicional moderna y el folclorismo auténtico ejercían muy viva atracción, en armonía con la busca de las raíces hispanas por los hombres más representativos de la generación de 1898. Un poeta característico de ella, el hoy injustamente olvidado Enrique de Mesa, renovador de la tradición serrana del Arcipreste de Hita y del Marqués don Iñigo, pedía a Jimena Menéndez Pidal, niña entonces, que le cantase la copla «Ya se van los pastores / a la Extremadura», tan divulgada más tarde. En el Centro de Estudios Históricos hubo una sección de música y folclore donde trabajaron Eduardo Martínez Torner y Jesús Bal. Torner no sólo reunía notaciones musicales del Romancero oral, sino también canciones líricas tradicionales conservadas en pueblos y aldeas. Las *Cuarenta canciones españolas* selec-

cionadas por él (1924) y el *Cancionero musical* antológico que publicó en la Biblioteca Literaria del Estudiante (1929) anticiparon su muy valiosa *Poesía popular española. Índice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna*, que apareció en la revista «Symposium», de Syracuse University, entre 1947 y 1950, y el volumen *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, publicado en Madrid (1966) once años después de morir Torner exiliado en Londres.

Mientras tanto, a la reveladora conferencia de Menéndez Pidal habían seguido los nueve tomos reunidos por don Julio Cejador y Frauca con el título de *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular* (Madrid, 1921-1930, reimpresión de Arco/Libro, 1987). Es una enorme compilación que reúne abundantísimo tesoro de poesía lírica auténticamente tradicional, pero mezclada con multitud de imitaciones y glosas que no lo son y con obras pertenecientes a otros géneros; por otra parte, la clasificación según la forma métrica se revela insuficiente a partir del tomo II; y el conjunto produce la impresión de una ingente masa caótica (3.544 poemas) que el investigador no puede dejar de tener presente, pero siempre con cautela. Por aquellos mismos años Dámaso Alonso contagiaba a Federico García Lorca y Rafael Alberti el amor a la vieja lírica tradicional, al tiempo que preparaba su antología *Poesía española. Edad Media y poesía de tipo tradicional* (Madrid, 1935). En ella separa las canciones y villancicos tomados segura o presumiblemente de la tradición oral por poetas conocidos y un «Cancionero anónimo» donde selecciona 68 poemas que son verdaderas joyas. Después, en colaboración con José Manuel Blecua, publicó una *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional* (Madrid, 1956; 2.ª ed., 1964), que representa ampliamente toda la producción románica peninsular (mozárabe, gallego-portuguesa, castellana y catalana) anterior al siglo XVIII, así como su prolongación judeo-española. La selección, hecha por tan buenos catadores de poesía, comprende más de 500 composiciones y está avalorada, además, por dos excelentes prólogos y abundante anotación. Y en 1968 apareció *El cancionero español de tipo tradi-*

cional, de José María Alín, extensa antología de 941 canciones atestiguadas antes de 1605 y 24 más, casi todas citadas por Gonzalo Correas en 1625. Dispuesto por orden cronológico, con gran cantidad de variantes y notas ilustrativas, y precedido por un valioso estudio, marcó otro progreso importante en el mejor conocimiento de nuestra antigua lírica tradicional.

* * *

Al otro lado del Atlántico, la investigadora mejicana Margit Frenk, inteligente, sensible a la belleza, provista de vasto saber y rigurosa en su labor, había publicado en 1966 otra antología de la *Lírica española de tipo popular*, cuya parte primera da muestras de los testimonios más antiguos (jarchas mozárabes, canciones de amigo gallego-portuguesas, cantares catalanes y castellanos); la sección segunda, siglo XV y Renacimiento, es la más nutrida, y distribuye sus 535 composiciones según los diversos temas; y la sección tercera contiene poemas sefardíes de tradición medieval. La colectora tenía en su haber importantes estudios previos sobre las jarchas y sus paralelos con la lírica medieval francesa (que habían de culminar en el excelente libro *Las jarchas romances y los comienzos de la lírica románica*, 1975, reedición de 1985), y preparaba con Ivette Jiménez de Báez una deliciosa colección de *Coplas de amor del folklore mexicano* (1970), muchas de ellas cantadas también en La Montaña, Asturias y otras regiones españolas, mientras algunas proceden de estribillos cultos del Siglo de Oro. Justamente es la relación entre la poesía popular y la culta uno de los problemas que más acucian a Margit Frenk: con gran ecuanimidad expone y discute las teorías favorables a la prioridad de la una o de la otra en el citado libro sobre las jarchas y en el más breve *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, de 1964, publicado en 1971 y reeditado en 1984. Este último contiene una insuperable exposición histórica de la poesía española de tradición popular medieval y de su valoración, así como una descripción, no menos excelente, de su mundo poético, estilo, temas y forma. Hecho importante para la historia de la canción tradicional (no señalado, que yo

sepa, con anterioridad a Margit Frenk) es que desde finales del siglo XVI el auge de la lírica creada por autores cultos a la manera de la tradicional auténtica originó una nueva lírica popular que desplazó a la antigua. Así viven hoy, transmitidas oralmente, en Méjico o en España, cantares procedentes de Lope, Góngora y otros poetas de la época barroca.

Coronación de toda esta labor es el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, que Margit Frenk ha publicado hace pocos meses (Madrid, Editorial Castalia, 1987). Es una obra asombrosa por la riqueza del caudal reunido, la ingente bibliografía manejada, el rigor con que registra las numerosísimas versiones y variantes, la información que suministra acerca de cada cantar y, sobre todo, por la perfecta organización, fruto de criterios establecidos por una mente privilegiada. La exposición metodológica ocupa nada menos que 22 páginas, aleccionadoras para cualquier investigador por muy duchos que sea. La compilación no incluye la lírica hispánica tradicional anterior al siglo XV mediado ni tampoco la posterior a 1700, aunque hace referencia a una u otra cada vez que un cantar ofrece analogía con ellas. Lo que reúne —según sus propias palabras— «son los productos de la moda popularizante que se inició hacia fines del siglo XV, y esos productos conforman un conjunto heterogéneo de canciones y rimas: algunas, sin duda, arcaicas; otras, compuestas a la manera de aquéllas; otras, antiguas pero retocadas; otras, de nuevo cuño... “Esa es la lírica popular del Siglo de Oro” [...]. En su conjunto no es poesía medieval. Procede de ella y ha sido integrada a la cultura dominante: ha cambiado de signo». La colectora desecha los textos que cree excesivamente «contaminados por la poesía culta» y sólo da cabida a glosas cuando ofrecen caracteres de tradicionalidad popular. El total de cantares suma 2.388, pero como son muchos los casos de dos, tres o más versiones distintas, el total efectivo rebasa los 2.800: casi tantos como los allegados por Cejador, con la diferencia de no contener nada ajeno a la lírica de tradición popular y de no ser un caos, sino un maravilloso cosmos.

Para tamaña cosecha, Margit Frenk no se ha contentado con la ya muy nutrida de sus

predecesores: ha examinado por su cuenta 144 manuscritos y centenares de impresos conservados en treinta y tantas bibliotecas. Tratándose de lírica principalmente transmitida por tradición oral, las variantes son innumerables, y en no pocos casos plantean el dilema de si corresponden a versiones distintas de un mismo cantar o a cantares diferentes. Tanto en esta cuestión espinosa como en la elección de cada texto base, la colectora se ha esforzado por eliminar decisiones arbitrarias, fijando un orden de preferencias a que atenerse. El aparato crítico de cada cantar o versión comprende la fuente o fuentes de donde se ha tomado; las variantes y otras indicaciones textuales; mención de la glosa o glosas y de las citas de que fue objeto, así como de las antologías que lo han recogido; las circunstancias contextuales que lo enmarcan; contrahechuras «a lo divino» e imitaciones de diverso tipo; correspondencia con otros cantares antiguos o del folclore actual, paralelos románicos, etc. La abundancia y calidad de esta información son, en verdad, impresionantes.

Los cantares están distribuidos por temas y subtemas. Los de amores, claro está, son los más abundantes, ya sean de amor gozoso, ya «adolorido», ora expresen el desamor o el jugueteo de los enamorados; les siguen en número los de fiestas, música y baile; los hay de marineros y viandantes, labriegos, pastores, menestrales y pregoneros; lamentaciones, en-

dechas noticieras, recuerdos de historias viejas; no pocos son burlescos o satíricos; y no faltan nanas y otras canciones infantiles. Dentro de cada apartado, los cantares se agrupan en secciones según afinidades de sentimiento, actitud, circunstancias, etc., representados por un verso del cantar más significativo, elegido para encabezar cada sección. De este modo se nos presenta en panorama ordenado el mundo y ambiente vital del que ha brotado la humilde y exquisita floración poética que los embellece.

La literatura hispánica tiene la gran fortuna de poseer la doble tradición popular y culta, cuya mutua influencia ha dignificado la una y ha rejuvenecido la otra. Gracias a la inteligencia, la sensibilidad poética y el insuperable esfuerzo de Margit Frenk podemos hoy gozar y conocer plenamente el precioso legado de los siglos en que ambas confluyeron. □

(*) Margit Frenk: *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Castalia, Madrid, 1987.

(Texto cedido amablemente por "Saber Leer", noviembre 1988, Núm. 19. Fund. Juan March.)



Fuencisla del Amo